Geschichte

des Sonettes in der deutschen Dichtung.

I.

Das deutsche Sonett bis auf Opitz.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der

philosophischen Fakultät zu München

vorgelegt

von

Heinrich Welti.

München, 1882.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Geschichte

des Sonettes in der deutschen Dichtung.

I.

Das deutsche Sonett bis auf Opitz.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der

philosophischen Fakultät zu München

vorgelegt

von

Heinrich Welti.

München, 1882.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554608_0193

I. Die Anfänge der deutschen Sonettdichtung.

1556—1616.

Das fechzehnte Jahrhundert zeigt fowohl auf dem Gebiet der religiöfen und focialen Anfchauungen, als in dem ganzen Umkreis des künftlerifchen und literarifchen Lebens den vollften Gegenfatz zum Mittelalter. Es befchliefst, zumal in Deutfchland, eine feit dem 14. Jahrhundert fich vorbereitende Entwickelung. Im Mittelalter hatte der Befitz der materiellen, äufsern und der innern, geiftigen Macht d. h. der Bildung, dem Adel und dem Clerus die Herrfchaft über das gefammte politifche, fociale, religiöfe und literarifche Leben gegeben. Jede Fortentwickelung auf diefen Gebieten mufste fich im engen Bann diefer privilegirten Stände vollziehen, und wurde in Richtung und Ziel von diefen einfeitigen Verhältniffen beftimmt. Erft als mit dem Aufblühen der Städte, dem Hinfchwinden der Macht des Feudaladels und der Entartung der Geiftlichkeit allmählich der Schwerpunkt des politifchen Lebens von den Ritterburgen in die Städtemauern, der des geiftigen Lebens aus der Klofterzelle in die Schreiberftuben und ftädtifchen Collegia verrückt wurde, gewannen auch Kunft und Literatur Boden zu freierer Entwickelung. Die Literatur wurde von den engen Feffeln der bisherigen Standesherrfchaft befreit, und zum Ausdruck der geiftigen und materiellen Intereffen des ganzen Volkes, der Nation betähigt. Die deutfche Literatur, bisher nur ein unfelbftändiges Glied der grofsen feudal-katho-

liſchen Literatur des Mittelalters, bildete ſich nach und nach zu einem ſelbſtändigen Organismus um, und wurde wirkliche Nationalliteratur.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnt dieſer Prozeſs der Umwandlung. Am ſtärkſten und ſchnellſten vollzieht er ſich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und endigt im 16. Jahrhundert mit der Zerſetzung oder Verknöcherung der Form, einer argen Verwirrung der proſodiſchen Geſetze und dem bedeutſamen Hervorheben einer langſam gereiften, lebenskräftigen Proſa.

Im Gegenſatz zu anderen Literaturen beginnt alſo die Entwickelung der deutſchen Nationalliteratur mit einem Aufblühen der Proſa. In Italien war das Meiſterwerk des Arioſto, der Orlando furioſo (begonnen 1505, erschienen 1516) längſt Gemeingut der Nation geworden, als Macchiavelli mit ſeiner trefflichen Proſa hervortrat (Il principi geſchrieben 1513 gedruckt 1532, Istorie Fioreutine 1524).

Aehnlich, wenn auch nicht ſo einfach und klar iſt das Verhältniſs zwiſchen Poeſie und Proſa in der franzöſiſchen Literatur. Erſt zwanzig Jahre nach Clement Marots Tod (1544) lag der groſse Weltroman Rabelais', deſſen erſtes Buch kurze Zeit nach Marots Jugendgedichten erſchienen war (1533) ganz vollendet vor (1564) und erst auf Ronsard und die Plejade folgte Montaigne (Eſſais 1580). Ganz anders in Deutſchland. Die bedeutendſten, originellen poetiſchen Schöpfungen von Hans Sachs, die Fabeldichtung von Burkard Waldis, die polemiſch-ſatiriſche Poeſie Fiſcharts erwächſt erſt aus der durch Luthers gewaltige Proſa gebildeten Sprache.

Die Anomalie dieſer frühzeitigen Proſa erklärt ſich aus dem Zuſammenhang des Reformationswerkes mit der ſcholaſtiſch-myſtiſchen Speculation, dem plötzlichen und gewaltſamen Ausbruch des offenen religiöſen Zwieſpaltes und der lebhaften Erörterung aller dadurch aufgeworfenen Fragen. Dieſe Zeit des Kampfes fand nicht Muſse zur Pflege der Kunſt. Die Formen

des Mittelalters waren verwildert oder erſtarrt, und unfähig den ungeheuern Inhalt einer neuen Welt- und Lebensanſchauung in ſich aufzunehmen. Zur Erzeugung eigener, adäquater Kunſtformen vermochte man bei dem gewaltigen Drängen der Gedanken nicht zu kommen, und in eine entlehnte fremde Form hätte ſich das durch und durch deutſche Geiſtesleben der Reformation nie faſſen laſſen.

Während der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrſchte in Folge deſſen die Proſa durchweg vor, die nationale Kunſtpoeſie hingegen zeigte ſich nur in wenigen, beſcheidenen Anſätzen. Dagegen gedieh die Volkspoeſie in dieſer ſturmvollen, regelloſen Zeit zur ſchönſten Blüthe. Sie allein zeigte sich fähig, dem nach Freiheit ringenden Geiſte der Zeit wahren, wenn auch oft rohen und ſchroffen Ausdruck zu verleihen. Da ſie ſich dadurch als die einzig lebenskräftige und wirkſame Poeſie der Zeit erwies, näherten ſich bald auch die vereinzelten Anſätze zu einer nationalen Kunſtpoeſie ihrem Ton und ihrer Weiſe. Das dem Gemüthe und den Bedürfniſſen des Volkes zunächſt ſtehende Kirchenlied erlebte die Epoche ſeiner höchſten Vollendung unter der Einwirkung der Volkspoeſie. Ja ſogar ſelbſtändige, zielbewuſste Dichter, die wie Sebaſtian Brant und Ulrich Hutten am Alterthum ſich gebildet hatten, waren gezwungen ſich der Weiſe des Volkes anzubequemen wenn ſie der Wirkung auf ihre Zeit ſicher ſein wollten. Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Fiſchart und ſpäter Weckherlin, die zur Bildung einer nationalen Kunſtpoeſie nicht nur den guten Willen, ſondern auch das nöthige Talent beſaſsen, von der herrſchenden Macht der Volkspoeſie überwältigt. Ihr Beginnen, den groſsen Strom poetiſchen Empfindens und Denkens in beſtimmte, geregelte Bahnen zu lenken, führte daher nur zu noch gröſserer Anarchie der Form. Es entſtand jene in allen Tönen und Farben ſpielende, jede Harmonie entbehrende Poeſie, welche man grottesk nennen könnte, wenn ſie das erſtrebte Erzeugniſs eines

durch und durch bewufst arbeitenden Künftlergeiftes nicht der durch äufsern Einflufs vereitelte Verfuch einer höheren Entwickelung wäre. Alle in die Literatur eingedrungenen, fremden, antiken und modernen Elemente, mit Hilfe derer Fifchart und Weckherlin hofften und fich bemühten eine deutfche Kunftpoefie aufzuziehen, wurden von dem übermächtigen Volks- und Sprachindividualismus derart verändert, verftümmelt und zerfetzt, dafs ihre Einführung in die Poefie gerade das Gegentheil der erwarteten Wirkung zur Folge hatte. Die hochgehenden und trüben Wogen der Gedanken- und Empfindungswelt klärten fich nicht ab, vermochten noch viel weniger fich zu feften und beftimmten Formen zu kryftallifiren.

Die Wirkung des Correctivmittels war verfehlt, die Regellofigkeit wurde nur noch gröfser, und fchliefslich gerieth die Form ganz in Mifsachtung. Im Gegenfatz zu jener einfeitigen Herrfchaft der Form beim Ausarten der mittelalterlichen Minnedichtung, fand nun ein einfeitiges Vorherrfchen des Stoffes ftatt; dort war in der fremden Form der nationale Gedanke verfchwunden, hier erdrückte die übermächtige Erfcheinung des neuerftandenen nationalen Geiftes die Form.

In diefe Zeit des ausgeprägteften deutfchen Individualismus fällt die Einführung des Sonettes in die Reihe der lyrifchen Strophenformen. Es erhellt daher fofort, dafs gegenüber den damals waltenden Geiftesmächten diefe Verpflanzung der italiänifchen Form nur den Character eines fehr fchüchternen Verfuches annehmen konnte.

Mit der Renaiffance, die damals im Triumph durch ganz Europa zog, war auch das Sonett über die Alpen gekommen und fand in den meiften Literaturen bald Aufnahme und Verbreitung. Zunächft drang es natürlich in die romanifchen Literaturen, wo ftammverwandtes Fühlen und Denken, fowie die phonetifche Aehnlichkeit der Sprache der Einbürgerung Vorfchub leifteten. Bald aber wurde es auch in der englifchen Dichtung heimifch, wo zuerft Sir Thomas Wyatt (1503—1541),

der Earl von Surrey (1517—1547) und ſpäter vornehmlich Spenſer Daniel, Shakespeare u. a. m. es mit Liebe und Erfolg pflegten. Auch hier wuſste es ſich dem nationalen poetiſchen Geiſte ſo anzufügen, daſs es in kurzer Zeit zu den gebräuchlichſten und beliebteſten Formen der Lyrik gehörte.

Ganz anders in der deutſchen Literatur. Hier fehlte dem Sonett ſowohl der Stützpunct, den eine geiſtesverwandte Poeſie und Sprache ſeiner Einbürgerung in Frankreich dargeboten hatte, als auch der bedeutende Vortheil geordneter prosodiſcher Verhältniſse, der ſeiner Einführung in England zu gute gekommen war.

Da nun gar der geiſtige Zug der Zeit überhaupt ſeinem Wesen ganz entgegengeſetzt war, ſo erklärt ſich die merkwürdige Thatſache, daſs das Sonett erſt ein halbes Jahrhundert nach ſeinem Auftreten in deutſcher Poeſie feſten Fuſs in Deutſchland faſſen konnte.

Das erſte deutſche Sonett findet ſich in der Ueberſetzung eines antipapiſtiſchen Tractats von dem berühmten, der Mönchshaft entronnenen, reformatoriſchen Prediger Bernardino Ochini (1487—1564). Dieſelbe wurde im Jahre 1556 von Chriſtoph Wirſung, einem geborenen Augsburger (ſtarb 1571 zu Heidelberg) unter folgendem Titel veröffentlicht:

„Des Hochgelahrten und Gottſeligen Bernhardini Ochini Apologi: Darin werden die Miſsbreuch, Thorheiten, Aberglauben, Irrthumben, Götzendienſt und Gottloſigkeiten der Papiſtiſchen Synagoge, ſonderlich der Pfaffen, Münich und der Brüder eröffnet. Lieblich und dabei auch nützlich zu leſen. Durch Chriſtoph Wirſung verteutſcht. Apologus redet wohl ſcherzt ſticht, doch dem Bapſtumb ab das Herz. MDLVI.“

Auf der Rückſeite des Titelblattes findet ſich, wie im italiäniſchen Original, ein Sonett; im italiäniſchen „al Chriſtianesmo baſtardo“, in der Ueberſetzung „Zu dem Baſtardiſchen Chriſtenthumb“ überſchrieben. Dasſelbe enthält eine kraftvolle Anſprache an die verrottete Chriſtenheit und eine energiſche

Aufforderung, ſich der reinen urſprünglichen Form der chriſtlichen Religion, welche durch die Reformation wieder hergeſtellt werde, zuzuwenden. Die Ueberſetzung ſchlieſst ſich dem Original meiſt Vers für Vers genau an, nur mitunter wie z. B. im vierten Vers weicht der Ueberſetzer, dem Reim zu Lieb, von dieſer Strenge ab und verſucht die dadurch entſtandene Lücke aus dem Eigenen zu ergänzen, was ihm freilich nicht ſonderlich gelingt. In Bezug auf die Reimſtellung ſtimmen Original und Ueberſetzung vollſtändig überein; ſie reimen beide: abba, abba, cde, cde. Anders dagegen verhält es ſich in Betreff des Verſes und ſeines metriſchen Baues. Das italiäniſche Original iſt in den ſeit Petrarca üblichen „endecaſillabi“ abgefaſst, der Vers der Ueberſetzung dagegen iſt nach dem alten rhythmiſchen Geſetz gebaut, das vor der metriſchen Reform Opitzen die deutſche Poeſie beherrſchte. Jeder Vers enthält vier Hebungen, die Zahl der Senkungen ſchwankt zwiſchen drei und fünf. Da nun die Hebungen und Senkungen meiſt regelmäſsig miteinander abwechſeln und der Vers mit einer unbetonten Silbe als Auftact beginnt, ſo erhält der ganze Vers ein jambiſches Gepräge ohne daſs Jamben vom Ueberſetzer beabſichtigt wären. Dieſs zeigt ſich beſonders deutlich an den ſcheinbar unregelmäſsig gebauten Verſen wie z. B. Vers 1, wo nicht eine ſondern zwei Senkungen zwiſchen 2 Hebungen fallen, oder umgekehrt in Vers 5. 10. 13, wo ſich 2 Hebungen ohne Senkung dazwiſchen unmittelbar folgen, Freiheiten, die ſich nur aus den Geſetzen der früheren Zeit erklären laſſen. Trotz ſeiner Unbeholfenheit iſt es Wirſung gelungen, in der Ueberſetzung etwas von dem kräftigen aber rauhen Character des Originals zu bewahren. Er erreicht dieſs hauptſächlich durch den männlichen Reim, den er überall anwendet.

Die Ueberſetzung des Ochiniſchen Sonettes war wohl nur ſeines Inhaltes wegen erfolgt und iſt daher keineswegs reformatoriſchen Abſichten des Ueberſetzers auf dem Gebiete der deutſchen Verskunſt zuzuſchreiben. Die ihn zeitlich am

nächſten ſtehenden „Etlich Sonnet" Fiſcharts dagegen erſcheinen als bewuſste Verſuche, die fremde Form in die deutſche Dichtung einzuführen. Dieſe Auffaſſung gründet ſich auf die mehrfache und ſelbſtändige Verwendung der Form, und vor allem auf den bekannten, auch hier ſich manifeſtirenden, literariſchen Charakterzug Fiſcharts, das nach Form und Inhalt Fremde durch Umgieſsen und Anpaſſen in die heimiſche Literatur aufzunehmen.

Ohne Angabe des Druckortes und der Jahreszahl erſchien um die Mitte der 70iger Jahre des 16. Jahrhunderts eine Schrift: „Offentlichs und inn warhait wolgegrünt Ausſchreiben, der übel befriedigten Ständ inn Frankreich etc. Aus dem Frantzöſiſchen in Teutſch gepracht durch Emericum Lebuſium."

Unter dem Titel: „An Ehr und billicheit liebende Leſer. Etlich Sonnet. Huldrich Wiſart" finden ſich darin ſieben Sonette, welche eine Art Sonettenkranz bilden. Dieſelben ſtehen in engem Zuſammenhang mit der ganzen Schrift; es ſind Spottſonette auf Catharina von Medici. Mit keckem Humor und in friſcher, kräftiger Sprache geiſseln ſie die Schäden und Nachtheile der franzöſiſchen und damit jeder Weiberregierung. Da ſie ſich gegen politiſche Uebelſtände wenden, kann man ſie als die früheſten Vorläufer der berühmten geharniſchten Sonette Rückerts betrachten, und Fiſchart als den erſten bezeichnen, der in deutſcher Poeſie dieſe Form zu politiſch-polemiſchen Zwecken benutzte.

Mit groſsem Geſchick erläutert Fiſchart ſeine Anſchauungen an einer Reihe erheiternder Bilder und Gleichniſſe, und weiſs ſeine immer wiederkehrenden polemiſchen Ausfälle ſo mannigfaltig und verſchieden zu geſtalten, daſs er den Leſer nie ermüdet. Im erſten Sonett vergleicht der Dichter den Staat mit einem Haus, beziehungsweiſe einem Hühnerſtall, wo es auch nicht angehe, daſs die Henne den Hahn überkrähe, oder gar ihn leite, da es wider die Natur, „daſs das ſchwächer das ſtärker führt."

Im zweiten Gedicht greift er ein anderes Gleichnifs auf: wie auf einem Inftrument, wenn eine Saite die andern gefetzlos („exlex") übertönen wollte, die Harmonie geftört würde und die Mufik ein Ende nähme, fo mufs auch eine Regierung, wo der Weifere dem Albernen weichen mufs, zu Grunde gehen. Im dritten Stück fafst Fifchart die bis jetzt gebrauchten Gleichnifse und Bilder noch einmal zufammen, und bringt die fpecielle Anwendung des daraus hervorgehenden moralifchen Satzes auf Frankreich. Für Fifchart fehr charakteriftifch ift das darin vorkommende Wortfpiel mit gallus und Gallier.

In heiterer und trefflicher Weife zeigt der Dichter in den folgenden beiden Sonetten die Richtigkeit des Satzes, dafs Jeder bei feinem Berufe bleiben foll, indem er auf Sardanapal und Semiramis hinweift und die fchlimmen Folgen solcher Verhältnifse andeutet. Doch will er nicht den Satz aufftellen, dafs ein Weib überhaupt unfähig fei zu regieren; wann sie auf weifer Männer Rath achte, fo fei ihre Regierung noch beffer und würdiger als die eines Fürften, der fich von Weibern lenken laffe (VI).

Aber ein Weib, das despotifch herrfche, wo ihm nicht gebühre, das müffe man bekämpfen. Daher fchliefst denn auch der Dichter feinen Aufruf mit den Worten:

Darumb nun jr Frantzofen dran,
Erweift, das Hanen muth jr han:
So wirdt euch alles glück zu gahn.
Erweift, das jr von Teutfchen kommen,
Von Franken frey, den alten frommen. (VII)

Diefs der Inhalt der fieben Sonette. Die Form ift, abgefehen von der Reimftellung, diefelbe wie bei der Ueberfetzung von Wirrung. Das Fifchartifche Sonett befteht aus jambifch erfcheinenden viermal gehobenen Verfen, welche nach dem oben erwähnten rythmifchen Gefetz gebaut find. Das Reimschema abba, accа, dde, ffe. ift nicht genau dasjenige des regelrechten Sonettes, denn Vers 6 und 7 reimen

nicht mit Vers 2 und 3, wie es die reine Form verlangt. Ob diese Abweichung nur der Willkür oder Ungeschicklichkeit des Dichters, oder einem bestimmenden Vorbild aus einer der romanischen Literaturen zuzuschreiben ist, war bis jetzt nicht zu ermitteln. Dagegen braucht man für die Anwendung der kurzen rhythmischen Verse mit 4 Hebungen weder mit Kurz das sog. anacreontische Sonett der Italiäner als Vorbild, noch mit Wackernagel Kenntnifs und Nachahmung der Wirsung'schen Uebersetzung anzunehmen; die Wahl dieses Verses erklärt sich natürlicher und einfacher aus seinem, durch die historische Entwicklung bedingten, durchgängigen Vorherrschen in der Poesie jener Zeit.

Das letzte Sonett ist ein sogenanntes Schweifsonnet (sonetto codato), wie es in der ersten Hälfte des Cinquecento durch Francesco Berni und die burlesken Dichter in Italien aufgekommen war. Nach der letzten Terzine folgen noch fünf Verse mit dem Reime der 14. Zeile.

Aus dieser Anwendung des Schweifsonettes liefse sich die Folgerung ziehen, Fischart sei durch die Kenntnifs italianischer Sonette zu seinen Versuchen bewogen worden. Wahrscheinlicher ist es, was auch die Schreibung des Wortes „Sonnet" andeutet, dafs französische Muster ihm die unmittelbare Anregung gegeben haben.

Die Sonette sind eine schöne Probe der wahrhaft künstlerischen Gestaltungskraft Fischarts und ein bedeutsames Zeugnifs für die Macht, mit der er seine sonst so zügellos nach allen Seiten auswachsende, von Bildern und Wortspielen übersprudelnde Sprache beherrscht. Sie sind ferner ein deutlicher Beweis für sein redliches, wenn auch beinahe erfolgloses Bemühen, die deutsche Dichtung durch Einführung fremder Elemente auf die Höhe der vielbewunderten und vielbeneideten romanischen Literaturen zu heben. Zugleich aber sind sie ein Beleg für die Hindernisse, die sich einem solchen Einführen fremder Formen, speziell auch des Sonettes, in der deutschen

Dichtung des 16. Jahrhunderts entgegenſtellten. Mit dem Eindringen der obengenannten formalen Licenzen nämlich, deren Geſtattung das Weſen der damaligen Poeſie gebieteriſch forderte, ſchwand jede Ausſicht auf eine wirkliche Einbürgerung der Form in unſerer Literatur und im Weſentlichen auch die Hoffnung, durch eine ſo ſtrenggebildete Form unmittelbar auf die formale Entwickelung der Poeſie bildend zu wirken.

Noch über ein Vierteljahrhundert dauert es, bis nur die äuſsere Form des deutſchen Sonettes ſich fixirt hat. Erſt im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts werden, im Anſchluſs an franzöſiſche Vorbilder, die wichtigſten Geſetze für die Sonettform feſtgeſtellt. Bis dahin hat die Geſchichte nur vereinzelte, mehr oder weniger glückliche Verſuche, welche ſich keineswegs zu einer ſteten Fortentwickelung zuſammenordnen, zu verzeichnen.

Zu dieſen vereinzelten Verſuchen gehören zunächſt die drei Sonette, welche ſich in der, 1595 zu Mümpelgart gedruckten, deutſchen Ueberſetzung eines franzöſiſchen Schäferromans des Nicoles de Montreux: „Die Schäffereyen von der ſchönen Juliana“, finden. In Bezug auf den Vers ſtimmen dieſe Sonette mit Fiſchart völlig überein; in der Reimbehandlung dagegen ſind ſie noch freier als die „etlich Sonnet“ und reimen abba, cddc, eef, ggf. Ganz frei gebildet iſt das zweite (p. 323), welches auch nicht ausdrücklich als Sonett bezeichnet iſt. Daſſelbe reimt aabb, ccdd, eff, egg, eine Reimſtellung wie ſie uns ſpäter wenigſtens theilweiſe bei Simon Dach und Grimmelshauſen wieder begegnen wird, deren Herkunft aber ſchwer zu finden iſt, wenn man ſie nicht, was das natürlichſte ſcheint, der Unbeholfenheit des Dichters zuſchreiben will. Der Inhalt dieſer Sonette iſt unbedeutend: fade ſchäferliche Liebesklagen, wie ſie bald die Sonettenpoeſie des 17. Jahrhunderts in entſetzlicher Fülle hervorbrachte.

Auch das Sonett des Paulus Meliſſus, welches uns

Zinkgref in dem ſeiner Opitzausgabe vom Jahr 1624 angefügten „Anhang Unterſchiedlicher auſsgeſuchter Getichten anderer mehr teutſchen Poeten“ (p. 171) überliefert hat, müſſen wir zu den ſporadiſchen, der erſten Entwicklungsphaſe vorausgehenden Anſatzen rechnen. Das Gedicht, welches im Vergleich mit den obengenannten Verſuchen einen merklichen Fortſchritt in der Form zeigt, iſt wegen ſeiner Vereinzelung jedenfalls ohne Einfluſs auf die weitere Entwickelung des Sonettes geblieben. Das Sonett des berühmten Latein- und Kirchenliederdichters beſingt eine Hochzeitsfeier und eröffnet mithin den unendlichen Reigen der deutſchen Gratulationsſonette. Es iſt die erſte deutſche Originaldichtung in dieſer Form, welche ſich in der Reimſtellung bemüht, genau das romaniſche Vorbild nachzuahmen; das Sonett reimt nämlich: abba, abba, cdc, dee. Darin offenbart ſich alſo ein entſchiedener Fortſchritt; nicht ſo im Vers, deſſen Conſtruktion noch ganz nach dem alten rhythmiſchen Geſetz erfolgt iſt. Da aber an Stelle der vier Hebungen ſechs getreten ſind, ſo erſcheint der Vers als rhythmiſcher Alexandriner, und man kann daher das Gedicht Schedes als den erſten Anſatz zum Alexandrinerſonett des 17. Jahrhunderts betrachten.

Indeſs iſt es, wegen des Mangels an Documenten für eine fortlaufende Entwickelung, gewagt, einen unbedingten hiſtoriſchen Zuſammenhang anzunehmen zwiſchen dieſem Pſeudo-Alexandrinerſonett Schedes und dem Alexandrinerſonett der Folgezeit. Es iſt kaum anzunehmen, daſs Weckherlin und Opitz bei der Wahl des Alexandriners zum Sonettenvers, durch das eine Sonett Schedes beſtimmt wurden.

Sowohl nach Form als Inhalt stehen die übrigen Verſuche, welche in die letzten Decennien des 16. und in die zwei erſten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts fallen, bedeutend unter dem Sonett Schedes. Alle ſind, wie auch die bisher genannten, im ſüdlichen Deutſchland und in der Schweiz entſtanden, wo ſich nach Andreae (Seleniana Auguſtalia. 1654.

pg. 177) ein beſonders reger Eifer in der Nachahmung romaniſcher Dichter zeigte. Die ſtreng abgeſchloſſene und edel gegliederte Form muſste hier natürlich zuerſt Anklang finden. Der Sinn für Formenſchönheit, der ſich in der Minnedichtung ſchon einmal groſsartig offenbart hatte, war in dieſen Landestheilen nie ſo gänzlich verſchwunden wie im Norden. Und dieſe Thatſache, daſs von Süden aus durch die Einführung fremder Formen die erſten Anregungen zu einer neuen Kunſtpoeſie kamen, wird in ihrer Bedeutung nicht geſchwächt durch den Umſtand, daſs dieſe Verſuche meiſt nur unvollkommen, oft ſogar nur dem Namen nach, ſich ihrem fremden Vorbild anſchloſſen.

Zu dieſen letzteren gehören z. B. der 1586 erſchienene, „in Teutſche Soneten geſtellete“ Lobſpruch auf die Stadt Zürich von Huldrich Frölich, und das 1606 (nur die Vorrede datirt vom 11. April 1605) zu Bern gedruckte „Sonnetenweiſs geſtellte“ „New. Luſtig, Ernſthaft, Poetiſch Gaſtmal und Geſpräch zweyer Bergen etc. von Hans Rudolf Räbmann.“ Dieſe Gedichte, von denen das erſte ungefähr 30, das zweite 488 Seiten einnimmt, ſind in den üblichen viermal gehobenen, paarweiſe gereimten Verſen abgefaſst, und zeigen nirgends Anſätze zum Sonett, man müſste denn die bei Räbmann einige Male vorkommende, zufällige Abtheilung der Reimpaare in Abſchnitte von 14 Verſen (z. B. pag. 5. 10. 17. u. ſ. w.) für einen ſolchen anſehen. Jedenfalls deutet die ſo demonſtrativ auf den Titel dieſer Werke geſetzte Verheiſsung und Ankündigung der Sonettform auf eine ſteigende Beliebtheit derſelben beim Leſepublicum, und man wird mit E. Höpfner dieſe unabſichtlich oder abſichtlich falſchen Angaben am natürlichſten als den vom Dichter einer fremden, aufkommenden Mode gezollten Tribut betrachten.

Viel miſslungener als die wirklichen Verſuche des 16. Jahrhunderts im Sonett ſind die „Etliche Welſche Sonetten

Thomae Capanelly verteutſchet", welche ſich in J. V. Andreaes Büchlein: „Geiſtliche Kurtzweil" vom Jahr 1619 finden.

Andreae hat 6 Sonette aus Campanella überſetzt; alle in dem viermal gehobenen iambiſchen Vers, aber ohne jede Berückſichtigung der geforderten Verszahl, Strophencintheilung und Reimſtellung. So beſteht das erſte Sonett aus 4 Strophen, jede zu vier Verſen; das Reimſchema lautet a a b b, c c d d, e e f f, g g h h.

Reimſchema und Strophenabtheilung der übrigen ſtellt ſich nur, wenn wir den Schluſs der Strophe mit einem Komma bezeichnen, in Kürze so dar: Nr. II: a a b b, c c d d, e e f f; Nr. IV. a b c c, d d e e, f f, g g, h h, i i; Nr. V: a a b b, c c d d, e e f f, g g g g; Nr. VI: a a b b, c c d d, e e f f, g g h h. Das dritte Sonett beſteht gar aus 21 iambiſchen Verſen, wenn wir die 3 erſten Zeilen mit Binnenreim als Halbverſe auffaſſen; das Reimſchema iſt: a a b b c c, d d d e, f f g g h h, i k l i.

In der Ueberſetzung iſt übrigens, trotz der Unbehülflichkeit der Sprache und des Verſes, der Charakter des italiäniſchen Originals oft nicht übel gewahrt. Deſshalb hielt noch Herder dieſe alten Verſuche Andreaes werth und theilte in der Nachſchrift zu ſeinen Ueberſetzungen aus Campanella 1802 in der Adrastea (III. 2. pag. 215 ff.) Proben davon mit.

Etwas ſorgfältiger als Andreae zeigt ſich 1619 als Sonettendichter der Ueberſetzer von Honoré d' Urfés Schäferroman Aſtrée. In der Zahl und Art der Verſe nämlich ſchlieſst er ſich genau an das Original. Die Ueberſetzungen ſind wie die Originale in 10 oder 11 ſilbigen Verſen abgefaſst. Es ſind alſo die älteſten Sonetten dieſer Art in der deutſchen Literatur. Sehr frei dagegen iſt der Ueberſetzer im Reim. Mit Ausnahme des erſten Sonettes, welches a b b a, c c c c, d d e f f e, reimt, wählt er durchweg die Stellung a b b a, c d d c, e e f, g g f. Aber ſelbſt trotz dieſer Erleichterung iſt er oft gezwungen, ſtatt eines Reimes eine bloſſe Aſſonanz oder Conſonanz zu ſetzen. Ein Beiſpiel dieſer in Rythmus und Reim

nachläſſig behandelten Sonette iſt wegen der Seltenheit des Buches in den Beilagen mitgetheilt.

In dieſelbe Zeit fallen die Sonette des Johannes Rhenanus, von denen er ſelbſt in der Vorrede zu ſeinem Speculum Astheticum aus dem Jahr 1613 ſagt, daſs ſie ihm „wol von ſtatt gegangen ſeien“.

Damit haben wir die letzten der oben erwähnten vereinzelten Verſuche genannt, denn ſchon um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts hat Weckherlins bewuſste und eifrige Thätigkeit die erſte Entwicklungsperiode für das deutſche Sonett begonnen. Die eben genannten, ſpäter entſtandenen Sonette in der Aſtrea lieſſen ſich nur wegen ihrer Unſelbſtändigkeit als Theile eines Romans und als Ueberſetzung, nicht in den Gang der Entwicklung einreihen. Eine ſolche Entwicklung aber war nur möglich geworden durch den, nunmehr raſch ſich vollziehenden, völligen Umſchwung in dem dichteriſchen Geiſt und den literariſchen Anſchauungen der Zeit.

II. Erste Entwicklungsperiode der deutschen Sonettdichtung.

1616—1743.

Die Formenreinheit der antiken Poesie und die zu immer höherer Vollendung gedeihenden Formen der romaniſchen Literaturen hatte ſchon längſt die Bewunderung der deutſchen Dichter erregt. Sie weckten allmählich das Gefühl und das Verſtändniſs für die Form wieder, und gaben zunächſt Anlaſs zu energiſchen Verſuchen, die gänzliche verwahrloſte und in allen Freiheiten ausſchweifende, deutſche Metrik und Prosodie wieder in beſtimmte, künſtleriſche Schranken zu bannen.

Dieſe Reformen waren, sowohl durch die Natur der Sache als durch Charakter und Herkunft der Anregung,

eine Aufgabe der Gelehrten. Ihre Durchführung bedingte alſo den Rücktritt der Dichtung aus dem Volk in einen beſtimmten Stand. An Stelle der Volksdichtung trat die Gelehrtenpoeſie.

Rebhuhn und Clajus, Ambroſius Lobwaſſer und Paul Schede, ſpäter endlich Ernſt Schwabe von der Heyde und Martin Opitz bemühten ſich nun, theils durch Anlehnung an die Metrik der Alten, theils durch Uebertragung der metriſchen Geſetze der romaniſchen Poeſie, wieder beſtimmte und natürliche Regeln für die deutſche Kunſtdichtung zu finden. Mit bewuſster oder bloſs inſtinctiver Berückſichtigung der volksthümlichen Dichtweiſe ſuchten ſie vor allem dem, Ohr und Sinn verletzenden, Kampf zwiſchen Versictus und Sprachaccent ein Ende zu machen.

Ein reiner, flieſsender Vers aber war natürlich für das Gedeihen einer Kunſtform wie das Sonett die erſte Bedingung. Ueberall machte ſich nun, als nothwendige Gegenwirkung auf die Formloſigkeit des 16. Jahrhunderts, das Streben nach feſten, ſtreng abgemeſſenen Formen bemerklich, und am Schluss des zweiten und zu Beginn des dritten Jahrzehnts im 17. Jahrhundert war der Sieg des fremden, gelehrten Elements über das volksthümliche errungen. Das Vorherrſchen der Poeſie gegenüber der Proſa, und die Uebermacht des rein formalen Elements in der Poeſie waren entſchieden. Mit dieſer Wendung waren fürs erſte die Hinderniſſe weggeräumt, die bis jetzt einem deutſchen Sonett entgegen geſtanden. Weckherlin ſicherte dann alsbald durch die Energie und den Erfolg, womit er die Form aufnahm und pflegte, das Beſtehen des Sonettes in der deutſchen Poeſie.

Georg Rodolf Weckherlin.

Weckherlin gebührt vor allem der Ruhm, die klaſſiſche Form der italiäniſchen Poeſie zuerſt vielfach und erfolgreich angewandt und damit für die deutſche Literatur gewonnen zu haben. Nur die geräuſchvolle Propaganda Opitzens und

ſeiner Anhänger für das neue Princip, die nicht nur Weckherlins alterthümliche, rhythmiſche Verſification beſiegte und verdrängte, ſondern ihn auch um den wohlverdienten Ruf eines der bedeutendſten Dichter ſeiner Zeit brachte, konnte dieſes Verdienſt verkennen laſſen. Weckherlins literariſches Schickſal iſt eben ein wahrhaft tragiſches. Von der Natur mehr zum Dichter begabt, als Martin Opitz, und voll patriotiſcher Begeiſterung, bemühte er ſich die ungeſchlachte Dichtung der Deutſchen auf die Höhe der wälſchen Kunſtpoeſie zu heben, und leiſtete darin für ſeine Zeit Bewunderungswürdiges; ſein ſpäterer Nebenbuhler Opitz aber brachte ihn, durch die Erkenntniſs und Anwendung des dem Sprachgenius angemeſſeneren Versprincips, um die Anerkennung und richtige Würdigung der Mit- und Nachwelt. Dieſs zeigt im kleinen auch das Verhältniſs der beiden in der Entwickelungsgeſchichte des deutſchen Sonettes.

Schon in dem erſten gedruckten Werk Weckherlins, das unter dem Titel: „Triumf Newlich bey der F. Kindtauf zu Stutgart gehalten“ im Jahre 1616 erſchienen, findet ſich ein Sonett. Doch mag, wie auch Höpfner in ſeiner gründlichen Arbeit: „G. R. Weckherlins Oden und Geſänge. Berlin 1865“ richtig hervorhebt, Weckherlin ſchon früher ſeiner Liebe zu der ihm 1616 angetrauten Myrta manches Sonett gewidmet haben. Spricht der Dichter doch ſelbſt in der Vorrede zu der Ausgabe ſeiner Gedichte vom Jahr 1648 von ſeiner „in vielen Sonetten oder Klinggeſängen und Ständen beſchriebene Buhlſchaft“ und beklagt den Verluſt dieſer Jugendgedichte. Die Ausgabe ſeiner Gedichte vom Jahr 1648 enthält im Ganzen 58 Sonette. Die Mehrzahl davon ſind Gelegenheitsgedichte; nur etwa 25 ſtehen in Beziehung zu des Dichters Leben, 22 davon ſind unter dem Titel „Buhlereyen oder Lieb-Gedichte (pag. 698—715) zuſammengeſtellt. Als Versmaſs gebraucht Weckherlin für ſeine „Sonnette“ durchweg den Alexandriner, resp. einen 11—13 ſilbigen iambiſchen Vers, denn zu einem im Sinne Opitzens durch den Wortaccent ge-

regelten Vers verſtand er ſich eigentlich nie. Das Reimſchema der Vierzeilen iſt meiſt a b a b, a b a b, umſchlingende Reimſtellung: a b b a, a b b a zeigt ſich nur 17 mal; die Terzinen ſind gewöhnlich nur zweireimig, und zwar herrſcht das Schema c d c, d c d vor. Einmal, im 12. Gedicht der Buhlereyen, gebraucht er im ganzen Sonett nur 2 Reimwörter, die er in folgender Weiſe abwechſeln läſst a b b a, a b b a, b a b, a b a. Aehnliche Spielereien der romaniſchen Literaturen mögen ihn dazu verleitet haben, ſchon Petrarca (cf. I. 14, edit. Leopardi) hatte in kleinerem Maſsſtab dergleichen verſucht. Die gekreuzte Reimſtellung in den Quatrains laſst auf die Möglichkeit einer Einwirkung des engliſchen Sonettes ſchlieſsen.

Weckherlin beherrſcht die ſchwierige Form mit vollkommener Sicherheit, und weiſs die Fülle ſeiner Gedanken, Bilder und Wendungen, ſeiner „concettis“ und „finezas“ meiſt ſehr geſchickt in den engen Rahmen zu bannen. Ja ſeine Fertigkeit und Geſchicklichkeit iſt bereits ſoweit gediehen, daſs er es wagen kann, mit der fremden Form zu ſpielen, ohne ſie durch Plumpheit oder übermäſſige Willkür zu zerſtören. Unter den „Buhlereyen“ findet ſich ein Sonett, das ſchon erwähnte zwölfte: „Die Liebe iſt Leben und Tod“, wo er die naheliegende Gefahr, bei durchgehend gleichen Reimwörtern in unerträgliche Eintönigkeit und Wiederholung der Gedanken zu verfallen, glücklich vermieden und mit groſser Kunſtfertigkeit in dem eng und genau bezeichneten Umkreis mannigfaltige Gedanken zu gruppiren verſtanden hat. Friſch, einfach und wahr erſcheint im Groſsen und Ganzen, beſonders, wenn man ſie mit den Sonetten Opitzens vergleicht, der Ton der „Klinggeſänge“ Weckherlins, im Einzelnen aber fehlt es nicht an Geſchmacks- und Stilauswünſchſen, wie ſie das 17. Jahrhundert ſo zahlreich hervorbrachte. Schon Weckherlins Sonetten bieten eine unerfreuliche Sammlung ſinnreicher Antitheſen, artiger Wendungen, perſönlicher Schmeicheleien, gelehrter Anſpielungen und mythologiſchen Krams; freilich faſt alles zweifelhafte

„Vorzüge“, die unſer Dichter der gerühmten romaniſchen Poeſie ſeiner Zeit abgelernt hatte.

Trotz aller dieſer wahren oder vermeintlichen Vorzüge iſt die Weckherlinſche Sonettdichtung nie zu bedeutender und wirkſamer Stellung in der Entwickelungsgeſchichte des deutſchen Sonettes gelangt. Es liegt dieſs aber nicht nur an der ſchon erwähnten fremdartigen und bald verdrängten Behandlung des Verſes, ſondern vor allen an der erſt ſehr ſpät erfolgten Publikation der Sonette. Durch den hereinbrechenden dreiſsigjährigen Krieg wurde Weckherlin verhindert, nach ſeinen „Oden und Geſängen“, wie er jedenfalls beabſichtigte, auch ſeine Sonette dem Publikum vorzulegen, und als er im fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts endlich die ſpärlichen Ueberreſte ſeiner jugendlichen Sonettdichtung drucken lieſs, war die Entwicklung des deutſchen Sonetts durch Opitzens Dichtung und Theorie längſt in beſtimmte Bahnen gelenkt worden. —

In demſelben Jahre nämlich, da Weckherlins erſtes Werk erſchien, bereitete im Oſten Ernſt Schwabe von der Heyde durch ſein 1616 zu Frankfurt a/O. gedrucktes, bald verloren gegangenes Büchlein die neue Metrik und Poetik vor, welche in Opitz ihren endgültigen Ausbilder und Geſetzgeber finden ſollte. Aus dieſem Buch iſt uns durch den Ariſtarchus Opitzens ein „Sonnet“ erhalten, welches in allem ſchon den Stempel der opitziſchen und nachopitziſchen Sonettendichtung trägt. Es iſt eine ſehr freie Ueberſetzung des erſten Sonettes aus Petrarcas rime (Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono) in ordentlich gebildeten Alexandrinern und bereits mit der gewöhnlichen Reimſtellung der ſpäteren Sonettendichter: a b b a, a b b a, c c d, c e d.

Martin Opitz.

Sicherlich mit genauer Kenntniſs dieſes Dichters, vielleicht ſogar unter deſſen Einwirkungen, verfaſste Martin Opitz ſeine

erſten Sonette. Dieſelben werden wahrſcheinlich in den Jahren 1616—1619, als er noch in Schleſien weilte, entſtanden ſein. Mit gröſserer Luſt und häufiger ſcheint er ſich der ſchönen Form jedoch erſt in Heidelberg zugewandt zu haben, wo er 1619 im Kreis mitſtrebender Dichter wie Zinkgref, Hamilton, Venator mit der ihm eigenen Energie und noch jugendlichem Enthusiamus an der Hebung der deutſchen Poeſie arbeitete. Man kann daher das Jahr 1619 füglich als das Geburtsjahr des deutſchen Sonettes nennen, deſſen Entwicklung ſich dann durch das ganze 17. Jahrhundert bis in die erſten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinzieht.

Opitz unterſcheidet ſich als Sonettiſt von ſeinen Vorgängern vor allem dadurch, daſs er ſich an ein ganz beſtimmtes Vorbild anlehnt und dieſem conſequent treu bleibt. Dieſes Vorbild iſt Pierre Ronsard, aus dem ſchon die erſte Ausgabe Opitziſcher Gedichte vom Jahr 1624 zwei nachweisbare Ueberſetzungen oder Nachahmungen enthält. In Vers und Reimſtellung ſchlieſst er ſich genau dieſem Muſter an. Wie Ronsard gebraucht auch er im Sonett vorzüglich den Alexandriner, ebenſo wählt er wie jener mit Vorliebe das Reimſchema a b b a, a b b a, c c d, e e d. Das Enjambement zwiſchen den Quartetten und den Terzinen, das ſich gerade in ſeinen Ueberſetzungen aus Ronsard häufig findet, wird dagegen, obwohl auch im Ronsard ſich Beiſpiele dafür finden (cf. z. B. Amours I. 66) nur ſeiner Unbeholfenheit als Ueberſetzer zuzuſchreiben ſein.

Während die Zinkgretiſche Ausgabe der Gedichte Opitzens etwa 30 Sonette enthält, finden ſich in den ſpäteren Geſammtausgaben ungefähr 65. Die Mehrzahl derſelben iſt gewöhnlich im vierten Buch der poetiſchen Wälder als „Martini Opitii Sonnete“ zuſammengeſtellt und „Georgio Michaeli Lingelsheimio, hospiti quondam suo et patrono domestico“ gewidmet.

Mit beſtimmter Abſicht mochte wohl Opitz ſeine Sonette gerade dem Heidelberger Gaſtfreund gewidmet haben. Waren

ja doch die meiſten der da geſammelten 41 Sonette auch in der Neckarſtadt entſtanden, oder ſpäter in Folge der dort empfangenen Anregungen gedichtet worden! Aus der früheren Sonettdichtung Opitzens iſt nicht viel überliefert. Vielleicht gehört nur das Sonett „Bedeutung der Farben“ (Straſsburger Ausgabe 1624 p. 74) dahin, welches ſowohl durch den viermal gehobenen iambiſchen Vers, als auch durch die Freiheit in den Reimen: abba, cddc, eef, ggf (cfr. Nr. XXI,) an die Sonettverſuche des 16. Jahrhunderts erinnert. In die ſpäteren Jahre ſeiner poetiſchen Wirkſamkeit fallen nur noch die Sonette in der Schäferei von der Nymphe Hercynia und Gelegenheitsgedichte in dieſer Form.

Wie ſchon oben erwähnt, ſind die meiſten Sonette von Opitz in Alexandrinern abgefaſst; nur in dem Sonett „An einen Berg“ und in einer Ueberſetzung aus Ronſard (Au weh! ich bin in tauſendt, tauſendt Schmertzen: Amours I. 34), und hier im Anſchluſs an das Original, wendet er den fünffüſsigen Jambus an, den er nach Analogie des franzöſiſchen „vers commun“ als „gemeinen Vers“ bezeichnet. Auſser der durchweg vorherrſchenden Reimſtellung abba, abba, ccd, eed, kommt nur das Schema abba, abba, cdd, cee auch einige Mal vor; andere Stellungen ſind ganz vereinzelt.

Dem Inhalte nach laſſen ſich die Sonette Opitzens am beſten in Liebesgedichte und Gelegenheitsgedichte ſcheiden. Zu den erſteren gehört mehr als die Hälfte der Sonette, doch ſind die meiſten davon Ueberſetzungen oder Nachdichtungen fremder Originale; die letzteren ſind meiſt zu den im 17. Jahrhundert ſo ſehr beliebten Kategorien der Gratulations- und Condolationspoeſien zu zählen.

Wie in ſeinen übrigen Gedichten zeigt ſich auch in den Sonetten deutlich das Streben nach Reinheit der Form, leichter Faſslichkeit und verſtändiger Ordnung des Inhaltes. Aber erſtere wird nur zu oft durch die Unbeholfenheit der Sprache zu gezwungener Steifheit, und die letztere artet, beſonders in

den Originalſonetten Opitzens, meiſt in trockene Nüchternheit und Plattheit aus, wogegen ſelbſt die überzahlreich eingeſtreuten Bilder, witzig ſein ſollenden Antitheſen und gelehrten Anſpielungen nicht ſchützen. Selbſt in den Sonetten, die er aus dem Ronſard, aus Vittoria Gambara oder Gil Polo überſetzte, denen es wahrlich an ſolch äuſserlichem Schmuck nicht fehlt, glaubte er mitunter durch neue Bilder, concettis etc. den Eindruck erhöhen zu müſſen, und verdarb dadurch oft, was er ſonſt durch wort- und ſinngetreue Uebertragung glücklich erreicht hatte. Denn in der That ſtehen einige von Opitzens Ueberſetzungen, wenn man eben ſolche eigenmächtige Einſchaltungen abrechnet, auf einer für jene Zeit ſeltenen Höhe der Vollendung.

Unter dieſen Ueberſetzungen iſt die Mehrzahl, wie ſchon erwähnt, aus Ronſard. Das Einleitungsſonett zum erſten Buch von Ronſards Amours: „Va livre, va, desboucle ta carrière“, das freilich nur im Hauptgedanken nachgeahmt iſt, eröffnet, das Schluſsſonett zu den Amours diverses: „Je faisois ces sonnets en l'antre Pieride“ in ziemlich wortgetreuer, aber dem Local angepaſster, Uebertragung ſchlieſst die Sammlung der Opitziſchen Sonette. Andere Ueberſetzungen aus Ronſard und ſonſtige Quellen zu den Sonetten ſind, theilweiſe zum erſten Mal, nachgewieſen in den Anmerkungen.

Es finden ſich Sonettübertragungen aus dem Italiäniſchen, Spaniſchen, Niederländiſchen, ja ſogar aus dem Griechiſchen und Neulateiniſchen. So muſste ſich der phantaſieloſe und empfindungsarme Dichter aus den verſchiedenſten Literaturen mühſam Inhalt und Stoff für eine fremde Form zuſammenſuchen, die er nicht nur durch ſeine Dichtung, ſondern auch durch ſeine Theorie in der deutſchen Literatur heimiſch zu machen ſuchte.

In ſeinem „Buch von der deutſchen Poeterey“ vom Jahre 1624 führt er nämlich, nachdem er über Alexandriner und gemeine Verſe gehandelt, das Sonett ohne weiteres als deutſche

Form auf, und gibt, offenbar mit ſteter Rückſicht auf die Regeln ſeines franzöſiſchen Muſters, eine kurze Theorie derſelben. Gerade darin aber zeigt ſich ſeine bloſs äuſserliche Erfaſſung und Nachbildung der fremden Form. Indem er den Namen „Sonnet“ buchſtäblich überſetzt und daraus das Weſen des Gedichtes ableitet, wird ihm daſſelbe zum bloſsen „Klinggedicht“, obwohl ihm dieſe Bezeichnung nicht recht gefällt. In den „hin und wieder geſchrenkten reimen, die faſt einen andern laut als die gemeinen von ſich geben“ erblickt er den vornehmſten Charakterzug des Sonettes. Die äuſsere mechaniſche Form hat Opitz erkannt und genau nachgebildet; zu einem tieferen Verſtändniſs der organiſchen, innern iſt er nie vorgeſchritten, und daher war für ihn im Grunde das Sonett nur eine Reimſpielerei.

Eine ſo oberflächliche und rein äuſserliche Auffaſſung des Sonettes muſste natürlich auf die weitere Entwickelung deſſelben den ſchlimmſten Einfluſs haben, und es iſt leicht begreiflich, daſs bei unbedeutenden Dichtern, die weder Opitzens Talent beſaſſen, noch wie er an fremde Muſter ſich anlehnten, die Form bald wirklich zur bloſsen Reimſpielerei wurde.

So hebt ſelbſt der ſpätere Commentator der Opitziſchen Proſodia Germanica rühmend hervor (p. 202), daſs ſein Lehrer „Chriſtoph Bulaeus vor zeiten Profeſſor zu Leipzig“, „ein Sonnet gemacht, darinnen zweymal in einem jeden Vers Kunſt und Gunſt wiederhohlet worden“. Ferner gedenkt derſelbe Enoch Hanmann mit Anerkennung eines anderen Poeten, der 100 Sonette geſchrieben habe, „darinnen in einem jeglichen Reime zweymal Krieg und Sieg“. Dieſer „groſse“ Poet iſt Dietrich von dem Werder, deſſen „Krieg und Sieg Chriſti geſungen in 100 Sonetten 1633“ (cf. Neumark. Palmbaum pag. 453) mir leider nicht zugänglich war. Zum Ueberfluſs läſst Hanmann dann gar noch ein Sonett von ſich ſelbſt abdrucken, worin er auch „fürwitzig geweſen“ und ſo vortrefflichen Poeten hat nachfolgen wollen, indem er näm-

lich das Wort Fall oder ein Derivat davon in jedem Vers zweimal bringt.

Diefs Gedicht ift durch feine Gedankenlofigkeit, feine bombaftifche Sprache und durch feine hochtonenden Reime ein Beifpiel für die Thorheiten und Gefchmacklofigkeiten, zu denen die oberflächliche Theorie Opitzens führen konnte.

Die Autorität Opitzens aber war zu gewaltig, als dafs man gewagt hatte ihr entgegenzutreten und eigene, zum Ziele führende Wege zu gehen. Gerade in Bezug auf die Theorie des Sonettes hielten feine Anhänger ihn ja für eine unbedingte Autorität und das trefflichfte Mufter. So verweift Johann Peter Titz in feinen 1642 gedruckten „Zwey Bücher | Von der Kunft | Hochdeutfche | Verfe und Lie | der zu machen," nachdem er einfach Opitzens Bemerkungen aus der Poeterey in fein Deutfch umgefchrieben, geradezu auf deffen Sonette als Beifpiele zu der gegebenen Theorie.

Das ergötzlichfte Zeugnifs aber für die Schätzung und Beliebtheit der Sonette Opitzens bei feinen Zeitgenoffen findet fich in: „Johannes Riftii, Holfati | Lob, Trawer und Klaggedicht | über gar zu frühzeitiges, jedoch feliges Abfterben | des weiland Edlen, Grofsachtbaren und Hochgelahrt | en Herrn | Martin Opitzen. | etc. In diefem 1640 zu Hamburg gedruckten Nachruf an den Vater der deutfchen Poefie wird dem Sonettendichter folgende Lobeserhebung zu Theil:

„Noch war jhm das zu fchlecht Hebreifch, Griechifch können,
Und gut Latein dazu, der Welfche mufs ihm gonnen
Dafs er in feiner Sprach das fafsete mit Luft
Was dem Toscaner felbft vielleicht war unbewufst.
Was rühm ich aber viel? Petrarcha foll es fagen
Der Florentiner Pracht, den Fama auf den Wagen
Der Ewigkeit gefetzt, den Opitz fehr geliebt
Und ihn in Teutfche Sprache zu bringen fich geübt
Doch etwas weinigs nur. Die Reimen und Sonette
So die Veronica Gambara in die Wette

Mit ihrem Liebſten ſang vor ſeiner Augen Licht
Wenn ſie beklagte daſs ſie ihm ſtets ſehe nicht,
Wenn ſie den ſchönen Ort oft prieſe mit verlangen
Da ſie zum erſten Mal Adonis hat umfangen,
Ja wenn ſie auch den Wind thet bitten, daſs er ihr
Von ihrem Liebſten nur ein Stäubelein zuführ
Und was ſie ſonſten mehr von buhlerey und lieben
Wie auch von Ehrbarkeit ſehr künſtlich hat beſchrieben
In ihrer Mutterſprach: das ſag ich zeuget klar
Wie fertig und geſchickt mein Freund im Welſchen war.“

In dieſen Lobſpruch, der Opitzen ſogar tieferes Verſtändniſs des Sonettes zuſchreiben möchte als den Italiänern, kann die Geſchichte freilich nicht einſtimmen. So ſehr nämlich Opitz durch die natürliche und ſichere Regelung der proſodiſchen Verhältniſse auch einer dauernden Einbürgerung des Sonettes Vorſchub leiſtete, kann doch nicht geleugnet werden, daſs gerade er durch ſeine Theorie das deutſche Sonett auf Bahnen trieb, wo eine gedeihliche Fortentwickelung und endliche künſtleriſche Vollendung unmöglich war. Der Alexandriner, deſſen Anwendung im Sonett Opitz durch Praxis und Theorie ſanctionirt hatte, hinderte, da er nicht nur der wahren Form des Sonettes, ſondern auch dem Geiſt der deutſchen Poeſie entgegenſtand, eine wirkliche Nationaliſirung der wahren Form, und ward ſo der Grund der Erfolgloſigkeit für die ſtreng nach Opitz ſich richtende Sonettdichtung.

Die Strenge aber, mit der Opitz die äuſsere Form wahrte, weil ſein Sonett auch nur nach äuſserlichen, mechaniſchen Geſetzen gebaut war, regte wahrhaft poetiſche Geiſter zum Widerſpruch an. Sie lieſs einzelne dieſer Geſetze nur als willkürliche Spielereien erſcheinen und gab Anlaſs zu jenen zahlreichen Modificationen in Vers und Reimſtellung, welche das Hauptmerkmal der freier gebildeten Sonette ausmachen. Zu einer wirklichen Einbürgerung des Sonettes führten natürlich auch dieſe Verſuche nicht. So nahmen die 2 Hauptricht-

ungen in der Geſchichte des Sonettes im 17. Jahrhundert, die ſtrenge wie die freiere, ihren unmittelbaren oder mittelbaren Ausgang von Opitz, in deſſen Theorie die Gründe für die ſpätere Entartung und Erlaſſung der Form zu ſuchen ſind.

ANHANG.

Opitzens Sonette und ihre Quellen.

O bezeichnet Opitzens eigene Angabe.

An dieſs Buch: cf. Ronſard: Va livre, va desboucle; An die Augen einer Jungfrau: Fast aus dem holländiſchen (O); Auf einen Kusz: Auch zum Theil aus dem holländiſchen (O); Sirenus im I. Buch der Verliebten Diana: Gil Polo: Fortſetzung von Montemajors Diana enamorada I. pag. 10 (in der Madrider Ausgabe von 1802); Aurelius ebendaſelbſt: Gil Polo. D. enam. I. pag. 12 (a. a. O.); Der Schäffer Herbanius daſelbſt: Gil Polo. Diana enam. I. pag. 15. Ein anderer Schäffer daſelbſt: Gil Polo. Diana enam. I. pag. 24. An ſeine Threuen: Hugo Grotius. Epigramatum liber II pag. 298 (Ausg. 1645) O. Auch aus ihm: Hugo Grotius. Epigramatum liber II pag. 298 (Ausg. 1645) O. Nr. 19 und 20: Zum Theil aus dem niederländiſchen (O). Nr. 21: Francisci Petrarchae: Sonetto 88 in vita di madonna Laura (Leopardi). So oft ich euren Glantz, ihr hellen Augen ſchau: Vittoria Gambara: Dal veder voi, occhi ſereni e chiari. Wann die zwey Augen nicht ſich eilends ſehen lieſsen: Vitt. Gambara: Se ſtan piu ad apparir etc. Du hochgeborne Frau, die du ſo reich gezieret: Vitt. Gambara: Donna gentil, che coſi largamente. Ihr ſchönen Waſſerbäch, ihr Ufer etc.: Vitt. Gambara: Honorate acque, e voi liti beati. Ihr Wohnhaus und Losier der Liebe etc.: Vitt. Gambara: Vero albergo d'Amor, occhi lucenti. In üppiger Begier in unbedachtem Sinn: Mentre da vaghi e giovenil penſieri. Zum Sonett an den Weſtwind (Du Weſt der auff den Lentz die Luft der Felder heget), das Opitz auch unter die aus der Gambara überſetzten Sonette zählt, konnte ich weder in der von Rizzardi besorgten Ausgabe von 1759, noch in: „Rime di diverſi eccellenti autori Bresciani Nuovamente

Raccolte et mandate in luce da Girolamo Ruscelli; tra le quali sono le rime della ſignora Veronica Gambara etc. In Venetia: per Plinio Pietraſanta MDLIIII'' das italiäniſche Original finden. Nr. 29: Du Biene, welche du zunechſt den kühlen Flüſſen bezeichnet Opitz ſelbſt als ,,Faſt aus dem Griechiſchen.'' Nr. 30, welchem am Schluſs: ,,Ita fere Epiſtola Philoſtratis amatoria'' beigefügt iſt, iſt eine Umdichtung von Piloſtrats epiſtola κά (21) (Editio Boiſſonade. Leipzig 1842. pag. 8). Nr. 31 aus dem Franzöſiſchen: ,,Jhr kalten Waſſerbäch, ihr Höhlen und ihr Steine'' iſt eine Ueberſetzung aus Ronſard: Sonnets pour Hélène II. 76 (Edition Blauchemain I. pag. 364). Nr. 32: Au weh in bin in tauſend tauſend Schmertzen ist Ronſard: Amours I. 34. (I. pag. 21); Nr. 33: Ich muſs bekennen nur, wohl tauſend wünſchen mir, Ronſard: Amours I. 51 (I. pag. 30); Nr. 34: Ihr Himmel, Lufft und Wind, ihr Hügel voll von Schatten dem Ronſard: Amours I. 66 (I. pag. 39); Nr. 35: Ich will dies halbe mich, was wir den Körper nennen dem Ronſard: Amours I. 168 (I. pag. 96) nachgebildet. Nr. 36: In mitten Weh und Angſt, in ſolchen ſchweren Zügen iſt aus Ronſard: Sonnets pour Hélène II. 26 (I. pag. 331); Nr. 37: Ich gleiche nicht mit Dir deſs weiſſen Mondens Licht aus Ronſard: Sonnets pour Hélène II. 15 (I. pag. 325); Nr. 38: Du güldne Freiheit Du mein Wünſchen und Begehren aus Ronſard: Sonnets pour Hélène II. 67 (I. pag. 354); Nr. 39: Ein jeder ſpricht zu mir, dein Lieb iſt nicht dergleichen aus Ronſard: Amours diverſes XVI (I. pag. 381) und Nr. 41: Ich mache dieſe Vers in meiner Pierinnen aus Ronſard: Amours diverſes XXII (I p. 386) überſetzt. Unter den ſchon in der Straszburger ausgabe von 1624 gedruckten Sonetten ſteht eines mit der Bezeichnung aus dem Latein Adeodati Seba und zu dem Sonnet, Bedeutung der Farben iſt Emblema LXI aus Emblemata Andreae Alciati etc. Francofurti ad Moenum. MDLXVII (cf. Fleming. Poetiſche Wälder V. 3) wenigſtens zu vergleichen.